الاستعارة من قيد الكائن إلى رحابة الممكن

د. مكيكة محمد جواد

جامعة تيارت ـ الجزائر

إن ما تحاول أن تخلقه البلاغة الجديدة، في ظلّ بواعث الحداثة ومستجداتها، هو تحقيق العبور الجمالي والتّخطّي الفني، من الواقعي إلى المتخيل، والارتحال بكلّ مبحث بلاغي من درن وبراثن الكائن، حيث الفتور وصوت السلطة، إلى فورة الممكن حيث الآفاق التأويلية الرحبة، تلك التي تصيّر الدلالة تأجيلا بعد أن كانت مجرّد انفتاح غير واع ومسؤول، وهنا تطلّ علينا الاستعارة في ضوء الخطاب الحجاجي، لتنسلخ من رقابة العقل المتصلّب وسلطة المنطق المتحجّر، هذا الكائن الذي أضحت في ضوئه نشاطا إبداعيا هشا، ومفرّغا من أيّ طاقة تأويلية تسعى لأن تؤرّخ لكتابة جديدة، واقع فيه من التّسوّل والعيّ الشيء الكثير، إذ لم تخرج العملية عن شروط جوفاء كالملائمة ونقل عبثي، يذهب وهج اللغة والدلالة تبعا، فحضور القرب بين المستعار منه والمستعار له شيء لاغنى عنه، لأنه هو الذي يضمن الوضوح ويجنّبنا الغموض، الذي على الشعر تحاشيه ومجانبة بعض مظاهره، كبعد الصّلات وتباين الروابط، وكأن هذا هو المعيار الأوحد للحكم بالجودة أو الحسن.

يتأسس راهن الخطاب الحجاجي في ضوء بواعث الحداثة ومستجداتها، على الواقعي والمتخيل، هذه المعادلة التي أضحت تمثّل مسافة الفصل بين أي صورة مهما كانت طبيعتها أو جنسها، مسافة يقاس بها فاعلية وفضاء وكثافة العبور بين الكائن والممكن، بين قديم وجديد البلاغة، وذلك في رغبة جامحة لرصد آفاق تأويلية مفتوحة ورحبة، ونحو العثور على بؤر توتّر دلالي متجدد في النص، تنتظر من يرفع عنها النقاب والحجب، ويؤرّخ في الآن ذاته لارتحالات دلالية متفجّرة ومتشظّية إلى أبعد مدى، ولكن يبقى الحديث عن كل هذه الرهانات والتعويل على كل هذه الأسفار ضربا من الوهم إذا ما أبقينا حدود الخطاب الحجاجي في دائرة مغلقة، تلك التي تسنّ قوانينها روح المعيارية ونظم الوثوقية المتحجّرة والمتصلّبة، دائرة وقيود لا تخرج عن سنن اللغة

الواصفة، وعن مبادئ السفسطائية المغالطة والمضللة، تلك التي طالما كانت تسعى إلى تشذيب نظرية العلم، وذلك بإسقاطها من أجندتها، ألاعيب وخدع لفظية امتزج بها اللغوي بغير اللغوي، والدخيل من فن القول بأصيله، ولهذا وأمام مثل هذا الموقف جاء **سقراط وأفلاطون** لتكون تصوراتهم ثورة وردّ فعل ناقم لما ورد عن البلاغة السفسطائية، و إذا كان حريا بأولى اهتمامات هذه الثورة أن تردّ لاعتبار للّوغوس، وإنقاذه من عالم الغواية المشكّكة، فإن العودة إلى صوت العقل صوت الحكمة والوحي، سيكون الطريق الجديد في زعمهم للتأريخ لبلاغة جديدة، حريصة كل الحرص على التقنين وإقامة معايير عقلية خالصة، ذات دعائم منطقية لا غاية فيها سوى تحقيق النبيل ولا ارتقاء نحو السامي، وعطفا على هذه التصورات تأتي الأدوات والآليات تبعا، لتكون من جنس المبادئ والمنطلقات، فالجدل وإقامة الدليل ومراعاة حال الجمهور بما يتناسب ويتلاءم وأحوالهم، صار تقليدا لا مناص منه ولا غنى عنه في كل الأحوال.

لم يكن غرضنا من هذا التقديم المختصر أن نتحدّث عن خلفيات ومرجعيات سابقة، وأن نؤرّخ لتاريخ البلاغة، بل إن الشاهد كان قائما على أن ما جاء من تحوّلات تالية عقبت هذه المراحل الأول، ثائرة عليها، لا تدين إلى الاعتباطية في شيء، فهي مبرّرة مفسّرة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن خير وسيلة لفهم الحاضر، و من ثمّ رسم أبعاد المستقبل وآفاقه، لا يكون إلاّ بالعودة إلى الماضي السّحيق، قصد تحقيق جسر ولغة ثانية لا تدعن للمنطلقات، بقدر ما هي تسائلها وتستجوبها، وتستنطق الغائب المضمر فيها، ومن هنا جاءت محاولات **بيرلمان** وهو ينهض بمشروع بلاغي جديد، رافض للواقع القديم، مشروع رأى فيه أن الغاية الأصيلة والأساس فيه هي تخليص البلاغة من براثن ودرن ما التصق بها من معطيات، وتصورات تقليدية هشّة، لم تعمل سوى على حصر الحدود وتضييق الآفاق، وجعل المتلقي الذي تدور في فلكه كل هذه الأفكار، ليغدو مدارها بشقيها القديم والجديد طرفا سلبيا ليس له الخيرة تبعا لأن يدّعي أو يعترض أو يخالف، فلقد وطّدت البلاغة القديمة من مقولة المخاطب الواقعي، ضاربة صفحا عن شقه الثاني الجمالي، ذلك الذي يؤهّله لأن يغدو فيه متخيّلا، صاحب طاقات إبداعية، والتي صارت في ضوء المحفل الجمالي الآن من نصيبه، يتقاسمها ويشترك فيها مع المبدع الأول، بعد أن كانت لردح طويل من الزمن محصورة فيه وحكرا

عليه، من هنا جاءت بلاغة بيرلمان الجديدة معطاءة متحوّلة، تنشد الحرية وتناشد كل ما هو إنساني، بلاغة ممارسة لا بلاغة قيد أو جبر، إنه والحالة هذه ينأى بالحجاج وبلاغته عن كل ما يلتبس ويخالط، أو ينخرط مع القديم المتحجّر، رهانه في كل هذه المغامرة هو خلق مساحة ليمارس فيها المتلقي إنسانيته الحقّة، وذلك بالتحرّر من كل صوت قمعي قهري، وسلطة لا تركن إلاّ لمنطق العقل، حيث اعتباطية الأحكام وصرامة الاستدلال، والذي لا يجعل من العملية التأويلية سوى كومة من الخضوع ولاستلاب المستمرّين، وعطفا على هذه التصورات، جاءت بلاغة بيرلمان الجديدة، قائمة على ضرورة جعل الحجاج حرية وحوار أبدي، يقطع دابر الاعتباطية من جهة، ويسلّم بمبدأ التشارك، وما يتبعه من خواص جمالية ترتقي بماضي البلاغة نحو عوالم إيجابية، تردّ فيها الودائع وبخاصة منزلة المتلقي. لقد أضحى الآن الاهتمام منصبا على جميع طبوع الآثار التي ينتجها الخطاب، مهما كان جنسه، وذلك بما يترافق هذه العملية من طرائق واستراتيجيات معينة، لذا كان "الحجاج هو بذل الجهد لغاية الإقناع، إنه طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم، أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة، وعلى هذا الأساس من الطبيعي أن يكون مجال الحجاج هو المحتمل والممكن، والتقريبي والخلافي والمتوقع وغير المؤكد... وأن يبنى على التفاعل والاختلاف في الرأي، وأن يظلّ مفتوحا أمام النقاش والتقويم... وأن يحضر في كل أنماط الخطاب، التي تنزع منزعا تأثيريا لا يقين فيه ولا إلزام"[1]

انطلاقا من هذه اللّبنات الموجزة، ارتأينا أن نموضع مفهوم الاستعارة في تجليات الخطاب الحجاجي، أو البلاغة الجديدة، إذ لطالما كانت تتجلى جماليات الاستعارة، ضمن واقع البلاغة القديمة – بلاغة الكائن – في التأكيد على المعنى الحقيقي ظاهرا ومضمرا، وذلك باستحضار غرض الادّعاء والاعتراض، ولا يتسنى ذلك إلاّ في حالة حصول المطابقة التامة بين المستعار منه والمستعار له، مطابقة يتقبّلها العقل ويستصيغها المنطق السوي، فلا يجوز للاستعارة أن تتعدى " كونها عملية نقل اللفظة من حيث الاستعمال، من معنى إلى معنى آخر (**الجاحظ، ابن قتيبة، ثعلب، ابن المعتز، الآمدي، الرماني**...) فمن جملة ما تفيده الاستعارة توكيد المعنى والمبالغة فيه، (**العسكري**) يجب أن تتوفر على عنصر الملائمة"[2] فليست الاستعارة مجرّد عملية نقل أو استبدال يلحق المستوى

الاستعمالي للّغة، كما أنها اعتبرت أداة بلاغية لصيقة بكل مدرك عقلي، كما كان شرط المطابقة والتوكيد بالمبالغة ركنا أساسيا لا مناص منه، إذ لا تخرج الوظائف عمّا سبق، ولو كان ذلك على طريق الإيهام والتخييل، فالغاية ركنا أساسيا لا مناص منه إذ لا تخرج الوظائف عمّا سبق ولو كان ذلك على طريق الإيهام والتخييل، فالغاية إذن باتت لا تخرج عن هذا الإطار، كيف وقد صار المنشأ عقليا منطقيا، لا همّ فيه سوى إثبات الشيء أو نفيه، عن طريق توكيده وتقريره مبالغة، "... وفي الرؤية الاعتزالية المتّشحة بالمنطق الأرسطي، الذي وجد فسحته في الكتابات المتأخرة، خاصة تلك التي أوقفت حسن الاستعارة على مبدأ الملائمة واشتراط القرب، وكأن الإيغال في العمق مثلبة يجب على الشعر تحاشيها، فالحسن جلي في الوضوح وقرب المأخذ، والقبح مجسّد في الغموض وبعد الصلات بين المستعار والمستعار له "[3]. فالملائمة تعني قرب الصلة والرابط بين المستعار منه والمستعار له متأصّل، بحيث يحتّم عليه تلك الرؤية الفلسفية التي تتبنى منطق الأصل والفرع، فإذا ما استبدل القرب بالبعد والملائمة بالاختلاف، اضمحل الوضوح وحلّ محلّه الغموض، حينها لن يبقى من قيمة الاستعارة سوى الاستهجان والقبح، وكأن محاولة خلق الاختلاف وصنع جوّ مشحون من الغموض، بفعل بعد الصلات والروابط بين المستعار والمستعار له، هو تعرية وطمس للقيم الفنية للاستعارة، ووأد لطاقات الخلق فيها، فهاهو " **ابن رشيق القيرواني** يسخر من **امرئ القيس** لاستعارته لفظة هر لجارية حسناء، تصيد قلوب الرجال في بيته الذي يقول فيه:

وَهِرٌّ تَصِيدُ قُلُوبَ الرِّجَـالِ وَقَدْ أَفْلَتَ مِنْهَا ابْنُ عَمْرٍ وَحِجْرِ

معلقا عليها بقوله: فكان لفظة هرّ وحجر، واستعارة الصيد معها مضحكة هجينة، ولو أن أباه حجرا من فارات بيته، ما أسف على إفلاته منها هذا الأسف"[4] والأمر نفسه كان لدى **أبي تمام**، فلطالما كانت استعاراته محلّ نقد دائم، "وريبة وتشكّك، فلقد كانت تعبث بصفة الوضوح، وتخلّ بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء"[5] وأمام هذا الفيض من الأمثلة، أضـــحت " دلالة الاستعارة واستجابة المتلقي لها، متوقفة على مدى وضوح أو غموض العلاقة بين المقدمتين وقربهما أو بعدهما، ولهذا تتحدّد شروط الاستعارة وفقا لما تقتضيه قدرة المتلقي على الاستجابة"[6]، من هنا ندرك كيف كان غائبا في درسنا البلاغي القديم، تلك الرؤية التي كان بإمكانها أن تخرج من ضيق

الكائن وحدوده، وتركب في المقابل معارج الممكن، وتمتطي صهوة التأويل المنفتح على ذلك المجهول المحتمل، كل هذا بسبب التحديدات المنطقية الصارمة، والتي لا تتنازع سوى على الصواب والخطأ، و اللياقة العقلية، وما يتبعها من أمور تقتضي صحة التقسيم والمقابلات، ومن ثمّ كل تفسير وشرح، من هنا جاءت البلاغة الجديدة لتجيب على كنه السؤال الجوهري وهو: ما هي هذه الرؤية، أو الحلقة التي غابت عن درسنا البلاغي القديم، جاعلة إياه يقع في شراك إغراءات العقل وغواية المنطق؟

لقد أغفل وتغافل الدرس البلاغي القديم عن قيمة فنية مهمّة، تلك المرتبطة بالمعطيات النفسية والعواطف والمشاعر، وما يخالج الذات من تجارب شعورية ومواقف نفسية، قادرة على ترك بصمة راسخة وأثر فني موغل في الجمالية، من تلك الرؤية الأولى التي أصابت الذات المبدعة بالعقم، دافنة هذا الشق الغائب ذو اليد الطّولى، في تأثيث وتضمين كلام الشاعر بطاقات فنية خلاقة، وحتى لو سلمنا بوجودها وحضورها، فذلك ليس من أجل النظر إليها من زاوية الشاعر، بله من زاوية المتلقي، وذلك لقياس مدى تأثره واستجابته، وحتى لو أراد الشاعر أن يتجوّز في دلالتها، فلا يكون له ذلك إلا وفق قواعد منطقية، تخطّ بوضوح معالم هذا المسلك الدلالي وسبل تلقيه، لهذا اشترط مبدأ التناسب والقرب، ليكون الحكم بذلك استحسانا أو استهجانا إقبالا أو إدبارا، هو مرتبط بمدى تناسب أو اختلاف، أو مدى القرب أو البعد في الصّلة بين حدّي الاستعارة، "وكما قيل خير الاستعارة ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس، وهذا كله يذكرنا بمبدأ التناسب المنطقي، الذي كان يطبق على التشبيه أيضا، على الاستعارة حتى لا تتداخل الأشياء ولا تهتز الحدود والفواصل بين الأطراف، وتتضح النسبة المقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر، وتتحقق الاستعارة في النهاية صفتا الوضوح والتمايز الأثيريتين لدى الجميع"[7]. من هنا ندرك وبعمق كيف لم تهوّن البلاغة القديمة من قيمة العقل، وهي والحالة هذه تطوّق أبواب العناصر البلاغية كل على حدى، فالنظرة العقلية الفلسفية كانت صارمة، رامية بثقلها على كل عنصر بوطأة بالغة، لا تسعى إلاّ لجعله مجرّد عملية استبدال أو انتقال فارغة، وعلى هذا النحو ترسّخت خواص التناسب العقلي والمطابقة المادية بين المستعار منه والمستعار له، كل هذا ضمن عملية لغوية محضة، تتبنى مبدأ المقارنة بين طرفيها، لا شيء يفرّقها أو يميّزها عن التشبيه سوى خاصية الاستبدال، أو

لعبة الانتقال بين المعاني، وإذا كانت الدلالة في التشبيه تقدّم إلينا صورة مباشرة، حيث العناصر مستقلّة بعضها ببعض، وكأنها فواصل عقلية، فإنها في الاستعارة تقدّم إلينا في شكل مقارنات واستبدال يطرأ على طرفيها، فتتغير الأدوار ويحل هذا محل هذا وبالعكس، ولا استهجان يذكر من كل هذا، مادام المعنى مشترك أو هو نظفة أمشاج متقاسمة بينهما، "إن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي، أي إنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال، بدلا من أن تكون المبدأ الحاضر أبدا في نشاط اللّغة الحر، لقد عولجت الاستعارة في تاريخ البلاغة على أنها لعب بالألفاظ، ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالاتها المتعدّدة، وعلى أنها شيء يوضع مكان شيء آخر في بعض الأحيان، إلاّ أنه يتطلّب مهارة غير اعتيادية وحذرا، باختصار اعتبرت الاستعارة جمالا وانحرافا، أو قوة إضافية للّغة، وليس الشكل المكوّن والأساس لها "[8].

إن نظرة فاحصة من النماذج والتصورات السابقة، تكشف سياجا وقيدا خفيا سنته قواعد المنطق في كل شعبة من شعاب الدرس البلاغي القديم، فللشاعر أن يحلّق بإبداعاته وصوره الفنية كيف شاء، ولكن لابدّ له أن لا ينسى أنه مهما هام ومشى في صحراء الشعر، فإن هناك حبلا وأغلالا تمسك به، إذ يجدر به أن يتذكّر أن هناك شيئاً يراقبه، ذلك أنه إذا ما تخطى حدود العقل والمنطق، وإذا ما تعدى على هيبة الشعر باعتباره نظاما لغويا صارما، فهو في واقع الأمر يتعدى على العقل وقداسته، هذه القداسة التي لا

تتيح للشاعر في صنع استعاراته سوى الركون والرّتوع إلى كل ما هو كائن، أما الممكن هذا النسبي أو المستحيل، فهو غير مدرج في أجندتها، ولا هو من اختصاص وصلاحيات هذا المبدع الفذّ، والمتلهف دوما إلى الخرق والقفز وراء أسوار اللغة، والارتحال بعيدا في عوالم التوتّر والتّشظّي الدلالي.

لقد غاب في درسنا البلاغي القديم هذه الحلقة، وأي حلقة حلقة العواطف والتجارب الشعورية والمواقف النفسية، تلك التي تداركتها البلاغة الجديدة، وأضحت رهانا تعوّل عليه لتكشف من جهة عن قدرات هذا المبدع في التخطّي والتجاوز، وتؤرّخ لكتابة الممكن المجهول من جهة أخرى، فلقد "كان الشاعر الجاهلي حسّيا في تصوّره للجمال، وتصويره له على السواء"[9]. إن

جماليات الاستعارة، وهي تستدعي وتستند على منطق التداخل بين العناصر، هذا المنطق الذي فنّده قدماؤنا، هذا التشابك بين خيوط الكليات والجزئيات المكوّنة للوحة، أو المشهد الفني بشكل عام، تقدّم هذه الجماليات دعوى صريحة للوقوف على الذات والحضور بتغلغل في صلب التجربة، وهنا فقط يمكننا أن نرصد ونترصّد بالانزياحات مهما كان مسلكها وفضاؤها، هذه الانحرافات التي أضحت تؤثّث بيت البلاغة الجديد، والتي غدت مطلبا مهما لكتابة مشهدية مبدعة، لذا فالدخول في نسيج التجربة الشعرية، والتفاعل مع عناصرها في الخطاب الشعري، حتمية جمالية لامناص منها، فهي "تدور في فلك المجاز المفتوح الذي يرسله الشاعر ويخلق نظامه وإيقاعه، إنه فلك إبداعي جمالي لا مكان فيه للاستقراء والاستنتاج، إذ يستغرقه التذوّق والتخيّل والمتعة"[10]. ولتوضيح فاعلية المعطى النفسي والشعوري للتجربة في جميع حيثياتها ومستوياتها، ناهيك عن قدرة هذه الفاعلية في تحوّل النظرة من العقل إلى الذوق والإبداع، نذكر المثال التالي والذي نسوقه هنا من باب التمثيل لا الحصر، " يقول المثقب العبدي :

تَـقُولُ وَقَـدْ دَرَأْتُ لَـهَا وَضِـينِي أَهَـذَا دِيْنُـهُ أَبَـدًا وَدِيـنِي

أَكُـلُّ الـدَّهْـرِ حِـلٌّ وَتِـرْحَالٌ أَمَـا يُـبْقِي عَـلَيَّ وَلاَ يَقِينِـي

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء، مثل هذه الاستعارة لو صحّ أن تدخل البيتين ضمن ما يسمى الاستعارة المكنية، لا يمكن فهمها إلاّ بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"[11]. هكذا يتّحد الشاعر وينخرط مع موضوعه، ليهيم ويضيع في دروبه ويسبح في تخوم لغته، راسما لوحة مرئية تلبس العاري من الجوامد، ومن كل مجرّد لباس الحسّي الحاضر فيُغرى به البصر قبل العقل. لقد خلقت الاستعارة هنا لنفسها وثبة ومعلما جديدا، سمحت من خلاله بحضور التفاعل والتداخل بين عناصرها، تعالق حرّ وليس كما كان قديما على سبيل المقارنة والاستبدال، ذلك أن التفاعل الذي

يكون على هذا النحو، ما هو في الحقيقة إلاّ دعابة وتمويه فـجّ لا طائل منه، ولأجل أن تؤكّد الكتابة المشهدية التي تصنعها الاستعارة في ضوء محفلها الجديد هذا الأمر، نجدها لا تقف عند حدود الهامشي الفارغ من التداخل والتفاعل، بل تغادره نحو استدعاء للعالم الخارجي، لا لمجرّد الاحتكاك به وملامسته أو محاكـاته محاكاة خاوية هشّة، بل من أجل صنع علاقات وتشكيلات جديدة فيه، لتعيش حركية لا تنتهي، ولكن يبقى أهم ما يجسّد هذه النقلة وهذا التحول، هو جعل الشاعر والذات المبدعة تقف في وسط كل هذه العملية، بكلّ ما يتبعها من خواص نفسية جمالية، أضحت الآن مؤهلة لتقدّم صورة وشكلا ولغة ثانية، غير تلك البدائية لمفهوم الاستعارة القديم.

وفي الأخير نقول "إننا حينما ندعو إلى تنحية المنهج القائم على القوالب المنطقية الجافة عن البلاغة والنقد، وعندما نهاجم هذا التيار بكل ما لدينا من قوة، إنما نقصد بهذا أن نردّ للبلاغة والنقد اعتبارهما، وأن نحمي الدارسين من كل ما من شأنه أن يحول بينهم وبين رِؤية الحقائق، وإدراك الخفايا والأسرار، إن وسيلتنا هي المنهج القائم على الذوق وعلى النظرة الموحّدة للّغة، تلك النظرة التي لا تفصل بين اللغة والشعر، ولا بين الفكر والحدس، ولا بين اللّغة العارية والأخرى المزخرفة، ووسيلتنا أيضا هي الوعي التام بما في طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية، وأن أي لغة مكتوبة أو منطوقة هي أوثق اتّصالا بالشعر منها بالمنطق"[12]، فالشاعر يعيش واستعاراته التي يحيا ونحيا نحن القراء أيضا بها، في حرية مطلقة في فضاء شاسع ممتد من التّقمص، فتتداخل بله تتزاوج عواطف الشاعر مع الأشياء، والأسطورة والتاريخ والكون، وكل ما هو حوله حتّى الحيوان، فيرى نفسه فيها متخيلا وكأنه يبصر إلى ذاته من خلالها بين الشقوق، محقّقا النظرة الموحّدة للّغة، كاشفا للحقائق رافعا النقاب عن الحجب التي طفقت تتهاوى، كل هذا في وعي جمالي تام، يقطع الصلة ودابر كل منطقي عقلي متسلّط.

مراجع البحث و إحالاته

---

1 – حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط01، 2010، ج01، ص104 .

2 – حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي– دراسة –، دار الغرب للنشر والتوزيع يناير 2003 ص277 .

3- المرجع نفسه، ص77 -78.

4- مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - لبنان- ط01، 1984، ص222ـ223 .

5- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط03، 1992، ص200 .

6- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر لدى الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، دع، 2007، ص216 .

7- المرجع السابق، ص204 .

8- آيفور آرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي - ناصر حلاوي، دار إفريقيا الشرق المغرب، 2002، ص92 .

9- فؤاد مرعي، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام - دراسة -، دار نون للنشر والطباعة والتوزيع حلب، ط01، 2008، ص 83.

10- علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم بحثاً عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم، دار كنعان دمشق، ط01، 2002، ص49.

11- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص205 .

12- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، دع، دت، ص 324 .